

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

55 | 2008

Varia

Tu vuò fà l'americano. La couleur dans le cinéma populaire italien

Tu vuò fà l'americano. Colour in popular Italian cinema

Orsola Silvestrini

Traducteur : Anne Boulay et Orsola Silvestrini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4100>

DOI : 10.4000/1895.4100

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 26-51

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Orsola Silvestrini, « *Tu vuò fà l'americano. La couleur dans le cinéma populaire italien* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4100> ; DOI : 10.4000/1895.4100

1895 /
n° 55
juin
2008

26



Affiche du film *Totò a colori* (*Totò en couleur*, 1952, Steno) premier long-métrage de fiction italien en couleur.

Tu vuò fà l'americano. La couleur dans le cinéma populaire italien*

par Orsola Silvestrini

Quelques-uns d'entre nous ont fait beaucoup d'expériences sur l'usage de la couleur et l'émotion qu'elle suscite chez le spectateur. La trace de mes expériences, et de celles des autres réalisateurs, se retrouve dans la plupart des films commerciaux.

Nicholas Ray¹

1895 /
n° 55
juin
2008

27

La diffusion de la couleur dans la cinématographie italienne a été très progressive². Dès les années 1910, des techniciens et des ingénieurs italiens avaient travaillé à la mise au point de systèmes pour le tournage en couleur et entre les années trente et les années cinquante, de nombreux courts-métrages en couleur furent réalisés³. Mais aucun brevet italien ne dépassa la phase expérimentale avant les années cinquante. Même l'importation de pellicule couleur demeura occasionnelle. Ce n'est qu'en 1949 que le système multicouches italien Ferraniacolor fut utilisé (trois couches d'émulsion sur une seule pellicule)⁴. Trois ans plus

* Cet essai reprend en partie le quatrième chapitre de ma thèse de Doctorat « Fiat Color. Dal colore - attrazione all'immagine-colore » (Université de Bologne, 2006).

¹ Nicholas Ray, *Action. Sur la direction d'acteurs*, Crisnée / Paris, Yellow Now / FEMIS, 1992, p.107.

² Nous reprenons ici la terminologie de John Belton auparavant introduite par Gomery par rapport au son : la *diffusion* est le moment où une technologie est adoptée à vaste échelle par l'industrie. Elle suit l'*invention* de ladite technologie et l'*introduction* (le moment où la technologie est produite et commercialisée). (Voir John Belton, *Il colore: dall'eccezione alla regola*, dans Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001, pp. 801-826).

³ Les premiers courts-métrages en couleur réalisés en Italie sont essentiellement des documentaires et des films d'animation (Voir Orsola Silvestrini, « Il colore (non) viene dall'America », dans Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re (dir.), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine, 2005, pp. 213-233).

⁴ Sur l'histoire de la Ferrania, voir A. Salmoiraghi, *Ferrania. Dalle antiche ferriere all'industria dell'immagine*, Marco Sabatelli Editore, Savone, 1992 ; L. Giuliani, « Una volta si chiamava così : "ferrania" », dans Vincenzo Buccheri et Luca Malavasi (dir.), *L'impresa cinematografica in Italia*, Roma, Carocci, 2005, pp. 60-80 (y compris une liste de longs-métrages réalisés en Ferraniacolor dans les années cinquante).

tard, cette nouvelle pellicule est utilisée pour tourner le premier long-métrage italien en couleur, *Totò a colori* (*Toto en couleur*) de Steno. Mais la diffusion à grande échelle de la couleur dans la cinématographie italienne resta très lente⁵.

Entre 1953 et 1954, six importants films en couleur de production nationale sortent dans les salles : *Senso* (Luchino Visconti, Technicolor), *Giovanna d'Arco al rogo* (*Jeanne au bûcher*, Roberto Rossellini, Gevacolor), *Giulietta e Romeo* (*Roméo et Juliette*, Renato Castellani, Technicolor), *La Spiaggia* (*la Pensionnaire*, Alberto Lattuada, Ferraniacolor), *Giorni d'amore* (*Jours d'amour*, Giuseppe De Santis, Ferraniacolor) et le documentaire *Continente perduto* (*Continent perdu*, Enrico Gras et Giorgio Moser, Ferraniacolor). Vingt-six films sont réalisés en couleur en Italie en 1953, et cinquante-huit l'année suivante⁶. 1954 voit aussi naître l'Associazione Italiana Tecnici del Colore (AITC) et, la même année, la revue *Bianco & Nero* consacre au cinéma en couleur un numéro monographique dirigé par Guido Cincotti⁷.

L'année 1954 ne marque pourtant pas, contrairement à ce qu'indiquent ces éléments, l'affirmation de la couleur dans le cinéma italien. Le cinéma d'auteur restera encore presque exclusivement en noir et blanc pendant plus d'une décennie. Même si l'on observe l'ensemble de la production, les films en noir et blanc demeurent durablement majoritaires face aux films en couleur : après le pic de 1954, la production de ces derniers chute en effet à 33 en 1955 et à 27 en 1956⁸. La méfiance envers la couleur perdure en Italie jusqu'à la moitié des années soixante : les deux films qui constitueront une étape à cet égard sont *Il Deserto Rosso* (*le Désert rouge*, Michelangelo Antonioni, 1964) et *Giulietta degli Spiriti* (*Juliette des esprits*, Federico Fellini, 1965).

Entre 1952 et la fin des années soixante, c'est le cinéma populaire qui est réalisé en couleur⁹. En 1938, Carlo Ludovico Bragaglia proposait de faire ployer « dans une direction magique »

5 Auparavant deux longs-métrages d'animation furent réalisés en couleur en Italie : *I fratelli Dinamite* (Nino et Toni Pagot) et *La rosa di Bagdad* (Anton Gino Domeneghini). Présentés en 1949 dans le cadre du festival de Venise, ils avaient été réalisés avec le système Technicolor. (Voir Orsola Silvestrini, « Il colore nel cinema di animazione italiano. Estetica e tecnica », dans Sandro Bernardi (dir.), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano*, op. cit., pp. 140-160). En 1951 un premier long-métrage documentaire en couleur avait été réalisé : *Una lettera dall'Africa* (Napolitano, Bonzi et Lualdi, Ferraniacolor). La même année un long-métrage à sujet religieux est également produit : *Mater Dei* (Emilio Cordero, Anscocolor). Le film n'eut toutefois pas une réelle diffusion commerciale, n'étant montré que dans les salles paroissiales (Voir Vittorio Giacci (dir.), *Mater Dei. Storia e rinascita del primo film italiano a colori*, CSC, Roma, 2005).

6 Voir Adriano Aprà, « La tecnica. Colore, formati e lavorazioni », dans Sandro Bernardi (dir.), *Storia del cinema Italiano 1954/59*, Venezia, SNC, Marsilio, B&N, 2004, pp. 633-647.

7 « Il colore nel cinema », *Bianco & Nero*, n°2-3-4, février-mars-avril 1954.

8 Adriano Aprà, op. cit.

9 L'expérimentation des nouveaux procédés couleurs (photo-chimiques) dans le cinéma de genre ne représente pas une caractéristique propre à la cinématographie italienne. Comme l'a montré Jacques Aumont « ce n'est pas d'abord dans le cinéma d'art qu'est apparue la couleur, mais au contraire dans l'état moyen du cinéma » (J. Aumont, *Introduction à la couleur, des discours aux images*, Paris, Colin, 1994, p. 184. Voir aussi Jean-Loup Bourget, « Esthétiques du Technicolor », dans J. Aumont, *la Couleur en cinéma*, Milano-Paris, Mazzotta-Cinémathèque Française, 1995, pp. 110-119).

la photographie « en couleurs naturelles » pour obtenir des résultats d'ordre artistique¹⁰. Dix ans plus tard, Piero Gadda Conti insistait sur le même point proposant d'utiliser la couleur « de manière définitivement tendancieuse [...], pour servir un but précis »¹¹. Un usage non réaliste (souvent symbolique) de la couleur a été pratiquée massivement en Italie, au cours des années cinquante et soixante, dans quelques genres de films seulement¹². La commercialisation des systèmes *monopack* (multicouches), aux coûts de réalisation réduits, permettait ainsi d'utiliser la couleur pour des productions destinées à la diffusion dans les salles de quartier. La structure narrative schématique, caractéristique des genres populaires, facilitait en outre la construction de symboles fondés sur la couleur, et les personnages, au caractère essentiellement bidimensionnel, comme des « héros de bandes dessinées » se prêtaient à la couleur selon la fonction qu'ils prenaient dans le récit. En Italie, le terrain d'expérimentation de la couleur n'a concerné que le *film-rivista*, le film-opéra (comédie musicale à l'italienne), le cinéma historique mythologique (péplum), les *thrillers* et les films d'horreur.

De même qu'à Hollywood l'un des premiers genres à recourir au Technicolor a été la comédie musicale (en raison de son caractère spectaculaire et non-réaliste), en Italie les genres musicaux ont été les premiers à connaître une utilisation systématique des pellicules couleurs. Les différents capitaux investis dans deux des principaux genres musicaux italiens de l'après-guerre eurent une influence sur le choix des systèmes utilisés : principalement Technicolor pour le film-opéra et Ferraniacolor pour le *film-rivista*.

La majorité des *film-rivista* des années cinquante étaient en effet des films bon marché, tournés très rapidement. Il s'agissait souvent de fidèles transpositions des revues de théâtre¹³, parfois d'assemblage de numéros à succès (c'est le schéma de *Totò a colori*). Les films-opéra (particulièrement ceux tournés par Gallone) étaient en revanche souvent réalisés avec des gros investissements, ce qui permettait non seulement d'utiliser le système Technicolor (plus cher et plus prestigieux) mais aussi d'embaucher du personnel hautement qualifié : décorateurs, opérateurs et costumiers faisant partie de l'élite de l'époque.

¹⁰ Carlo Ludovico Bragaglia, *Cinema*, 25 mai 1938, pp. 342-343.

¹¹ Piero Gadda Conti, « Il colore e lo schermo », *Schermi* n° 1 janvier 1949, p. 5.

¹² Dans un contexte international, parmi les premiers et les plus importants « coloristes » du cinéma il faut mentionner des cinéastes spécialisés essentiellement dans le cinéma de genre, comme Vincente Minnelli, Douglas Sirk et Nicholas Ray. Voir par exemple l'analyse que Maria Pia Comand a consacrée à *Written on the Wind* (*Écrit sur du vent*, Douglas Sirk, 1956), ou celle que Scott Higgins a dédié à *Meet Me in St Louis* (*Le Chant du Missouri*, Vincente Minnelli, 1944). (M. P. Comand, « Il grigio, il bianco, il verde », dans Leonardo Quaresima (dir.), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 351-357; S. Higgins, « Color at the center : Minnelli's Technicolor style in "Meet Me in St. Louis" », *Style*, automne 1998, pp. 451-73).

¹³ On pense par exemple aux films tirés des spectacles de Garinei et Giovannini (sur la production théâtrale de Garinei et Giovannini, voir Lello Garinei, Marco Giovannini, *Garinei e Giovannini presentano : Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, Milano, Rizzoli, 1985).

Comme l'a souligné Collins, la comédie musicale est un genre caractérisé depuis toujours par une double vocation : d'une part un « sentiment de nostalgie envers une relation directe avec le public » et de l'autre une impulsion vers une sophistication technologique toujours plus importante¹⁴. Simultanément, le genre incarne par sa structure même « la double pulsion du cinéma vers la narration et l'attraction à la fois »¹⁵. La couleur est l'un des éléments qui entre en ligne de compte dans ce rapport dialectique. La pellicule couleur permet de rapprocher la présentation cinématographique de la représentation en salle, mais c'est aussi une nouveauté spectaculaire, qui a un intérêt en soi.

Dans la majorité des *films-rivista* des années cinquante (par exemple *Totò a colori*) il est possible d'observer une prépondérance de la fonction *attractive* de la couleur. La couleur constitue ainsi une « pure manifestation visuelle », elle ne développe aucune signification narrative. La fonction d'*attraction*, la « valeur sensuelle de la couleur » a tendance à émerger en effet quand la couleur est présentée (apparaît) au spectateur comme une nouveauté, une source d'émerveillement¹⁶. Elle est prédominante dans les années dix, elle redevient centrale dans la production américaine en Technicolor des années trente (parfois davantage perçue par le public et la critique que voulue vraiment par les auteurs), et plus récemment dans la cinématographie italienne des années cinquante.

En ce qui concerne le film-opéra, la fonction d'*attraction* de la couleur est souvent mise de côté¹⁷ au profit d'une utilisation décorative, que l'on peut en partie attribuer à l'influence des conseillers Technicolor. Parmi les règles et les objectifs que la maison américaine imposait, on trouvait une recherche d'harmonie chromatique, qui toutefois, dans les intentions de Natalie Kalmus, était subordonnée à la fonction dramatique des couleurs¹⁸. Dans les films

14 J. M. Collins, *The Musical*, cité dans Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London and New York, Routledge, 2000, p. 105.

15 Viva Paci, « That's Entertainment ». Les Lumières de la comédie musicale », Preprint.

16 Cf. Tom Gunning : « La couleur apparaît comme quelque chose d'ajouté à la forme dominante de reproduction, une intensité sensuelle supplémentaire qui acquiert sa signification, au moins en partie, de sa différence du noir et blanc » (« Colorful Metaphors : The Attraction of Color in Early Silent Cinema », dans Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore, Leonardo Quaresima (dir.), *Il colore nel cinema muto*, Forum, Udine, 2006, p. 21).

17 En ce qui concerne l'utilisation du rouge dans *Puccini* (Carmin Gallone, 1952, Technicolor), Costantino Maiani estime que Gallone a renoncé à la valeur attractionnelle de la couleur, pour l'insérer dans une structure ordonnée mais conventionnelle, lui faisant perdre ainsi de l'expressivité. (Costantino Maiani, « Uno studio in rosso. Il colore nel melodramma e nel peplum del cinema italiano degli anni Cinquanta », dans Sandro Bernardi, *Svolte tecnologiche nel cinema italiano*, Roma, Carocci, 2006, pp. 161-179).

18 La directrice du Color Consulting Department affirme : « À moins que la nature du drame ne s'y oppose, il est préférable d'avoir, pour chaque scène, une heureuse harmonie de couleurs, afin d'éviter les effets discordants » (Natalie Kalmus, « la Couleur », dans Stephen Watts (dir.), *la Technique du Film*, Paris, Payot, 1939, p. 125).

opéra italiens cette recherche se réduit souvent à une froide reproduction de rapprochements chromatiques « harmonieux », peu reliés au développement narratif (et même spectaculaire) des films. L'utilisation de la couleur dans sa fonction ornementale est due cependant principalement aux choix du maître du genre, le cinéaste Carmine Gallone. La volonté d'accréditer culturellement ces films se traduit en effet souvent par des choix peu courageux en ce qui concerne la couleur, en l'occurrence l'imitation des modèles de la tradition figurative.

« Pourpre et colorisme orgiastique » : *Totò a colori* et les *film-rivista*

Un [...] secteur dans lequel l'utilisation de la couleur est certainement productif est celui du *film-rivista*. Nous nous trouvons dans les coulisses d'un théâtre, avec des scènes, des toiles de fond colorées et des costumes créés par les organisateurs du spectacle. En bref il s'agit des représentations des variétés théâtrales transposées à l'écran.

On se trouve ainsi dans le concept de fidélité : fidélité envers le véritable spectacle reproduit et mis en boîte, expédié sous toutes les latitudes. Il est tout à fait naturel que la reproduction en couleur soit considérée comme une marchandise de très haut prix : elle est en effet plus proche de l'original.

(Piero Gadda Conti, 1949¹⁹)

Le *film-rivista* est né après la Seconde Guerre mondiale pour remplacer la distribution nationale des numéros à grand succès des compagnies *d'avanspettacolo*, lorsqu'elles étaient obligées de renoncer à leurs tournées à cause du mauvais état des routes. Le genre connut un succès significatif au début des années cinquante²⁰. Le premier long-métrage italien en couleur, *Totò a colori*, appartient à ce genre. Il ne fut réalisé qu'en 1952, produit par Dino De Laurentiis et Carlo Ponti, et mis en scène par Steno (Stefano Vanzina). Le retard dans la réalisation de ce premier long-métrage italien en couleur s'explique par des préoccupations d'ordre essentiellement économique : on se demandait en effet si l'utilisation de la couleur pourrait garantir des retombées économiques intéressantes pour la production cinématographique nationale.

¹⁹ P. Gadda Conti, « Il colore e lo schermo », *Schermi*, 2^e année, n°1, janvier 1949, p. 5.

²⁰ Voir par exemple le témoignage de Dino De Laurentiis dans Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, *Dino De Laurentiis. La vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 78.

L'investissement économique nécessaire pour un film en couleur, ainsi que les risques qui en découlaient, furent compensés par les producteurs avec la réalisation d'un film au succès commercial assuré, le public étant, indépendamment de la couleur, attiré par la popularité du protagoniste. Le film rassemble ainsi les *sketches* du comique napolitain les plus appréciés par le public, soutenus par un cadre des plus frêles, selon l'une des formules éprouvées de la revue cinématographique. La méfiance envers le nouveau système avait même eu pour conséquence la programmation d'une copie en noir et blanc « au cas où la réalisation en couleur ne serait pas réussie »²¹.

La production ne pouvait en effet compter sur les compétences techniques ou sur une direction esthétique comparable à ce qu'offrait la maison Technicolor. Le film fut réalisé grâce à un système récemment mis au point et encore en cours de perfectionnement. On ne fit appel à aucun technicien de la couleur ni à aucun opérateur étranger et la photographie ne fut pas confiée à un des opérateurs qui avaient travaillé les années précédentes avec des pellicules couleur. Le technicien de la couleur était Elio Finestauri ; le responsable de la photographie le jeune Tonino Delli Colli, auquel on demanda de suivre les indications de la Ferrania. Cependant, celle-ci n'avait donné qu'une seule indication : l'utilisation de lumières très puissantes. La pellicule avait en effet une sensibilité de 10 ASA, à la différence des 100 ASA qu'affichaient en moyenne les pellicules noir et blanc. Prudemment les opérateurs calculaient en fonction 8 ASA²². Pour que les couleurs soient efficacement enregistrées, il était donc nécessaire de remplir littéralement de lumière les plateaux à l'aide d'un grand nombre de lampes à arc. Ce système d'éclairage aplatissait l'image et rendait difficile la mobilité de la caméra ; les lampes à arc chauffaient en outre énormément, ce qui perturbait les interprètes.

Les premiers temps nous utilisions exclusivement une lumière plate, dans la quantité demandée par les entreprises fabriquant les pellicules. Nous devions exercer notre regard pour un résultat de couleurs correct et fidèle après l'impression, sans que les tons soient excessivement altérés.²³

Le manque de profondeur de l'image dans *Totò a colori* a aussi pour cause l'appartenance du film au genre de la *rivista* cinématographique, étroitement lié à son origine théâtrale.

²¹ Tonino Delli Colli, « Al colore non ci credeva nessuno », dans Orio Caldiron (dir.) *Totò a colori di Steno. Il film, il personaggio, il mito*, Roma, Edizioni Interculturali, Federazione Italiana Circoli del Cinema, 2003, p. 89.

²² Elio Finestauri, « Il colore italiano è nato con Totò », *Giornale dello Spettacolo*, 19 février 1972, p. 7.

²³ Enzo Serafin dans S. Cilento, R. Calisi, « Buona la fotografia », *L'Eco del Cinema*, 31 mai 1954, p. 5.

On filme ainsi de face, ce qui donne la « possibilité de considérer le cadre comme une scène sur laquelle on peut se mouvoir sans règles ni contraintes »²⁴. La couleur devait simplement servir à rendre concrète, dans un certain sens, la présence des interprètes face aux spectateurs. Delli Colli a tout de même essayé d'obtenir quelques effets. Au fur et à mesure du tournage, il s'est familiarisé en effet avec la nouvelle pellicule :

Il y a eu une évolution dans la couleur au cours du tournage, on peut le voir facilement parce que le film a été tourné dans l'ordre de la narration. Les dernières scènes sont éclairées de manière moins plate, plus précise²⁵.

Par exemple, d'après eux [les techniciens de la Ferrania] on ne pouvait pas faire le rayon lumineux autour de Totò quand il jouait la marionnette sur scène. Moi je n'en ai fait qu'à ma tête et le résultat a été bon²⁶.

La production demanda à Stefano Vanzina (Steno) de diriger le film. C'était à cette époque l'un des metteurs en scène les plus confirmés du cinéma comique italien. Il avait été formé, comme d'autres, à la rédaction de *Marc'Aurelio*. Douze ans auparavant, il avait décrit avec des accents moqueurs le cinéma en couleur américain. Relue aujourd'hui, la description qu'il en fait s'adapte parfaitement à *Totò a colori* :

Et, comme le diront immédiatement mes petits armateurs navals à qui serait venue tout à coup l'envie de faire un film, comment doit-on faire si le film est en couleur ? Chers petits armateurs navals, il est très important de décider si le film sera tourné en couleur ou non parce que cela peut avoir une énorme influence sur, par exemple, la tenue du cavalier Carugati. [...] Le cavalier Carugati ne serait pas vêtu d'un banal vêtement gris, il avancerait au contraire via Manzoni ou piazza del Duomo entièrement enveloppé de fastueux manteaux rouges qui voleraient au vent. [...]

Il est vrai que dans un tel cas, le sourire de notre cher président de la Vernici e Smalti Colombo de Lambrate se transformerait en un rictus de douleur, mais il se consolerait immédiatement en constatant que même le marchand de tabac à qui il achète son petit cigare Rome est majestueusement enveloppé dans un manteau et dit pompeusement à ses clients : "Pourpre et colorisme orgiastique". Steno, mai 1940, *Marc'Aurelio*²⁷

24 Orio Caldiron, « Il principe, il buffone, lo sternuto » dans O. Caldiron (dir.) *Totò a colori*, op. cit., p. 20.

25 T. Delli Colli, op. cit., p. 90.

26 T. Delli Colli, dans Stefano Masi, *Storie della luce*, L'Aquila, La Laterna Magica, 1985, p. 65.

27 Repris dans Angelo Olivieri, *L'imperatore in platea*, Bari, Dedalo, 1996, pp. 119-120.



Carosello Napoletano (le Carrousel fantastique), Ettore Giannini, 1954. Toutes les images de cet article sauf mention contraire proviennent de la Cinémathèque suisse. Remerciements à André Chevallier.

Dans *Totò a colori*, tout comme dans le film que Steno imagine, les portes d'un banal appartement bourgeois sont bleu turquoise, de partout fleurissent des géraniums rouges²⁸. Dans l'épisode des snobs de Capri, Franca Valeri porte une jupe bleu ciel et tient un sac rouge. Totò, lui, est vêtu d'un tricot rayé blanc et rouge et a une écharpe dorée autour de la taille. Les rideaux et les canapés sont rouges... Comme l'a rappelé Elio Finestauri, « L'excitation [...] à l'idée de tourner le premier film en couleur entraînait tout le monde, du décorateur à l'accessoiriste, à colorier chaque chose d'une couleur éclatante, depuis les murs des pièces aux chambranles, aux meubles, aux vêtements, aux bibelots, jusqu'aux cheveux mêmes des acteurs. [...] *La chromanie nous avait tous pris la main* ». ²⁹

Le film connut un énorme succès commercial. Il se plaça quatrième dans le classement des meilleures recettes de la saison (septembre 1951 - août 1952), avec 754 millions de liras³⁰. Après *Totò a colori* presque tous les *film-rivista* italiens furent en couleur. Le projet de *Carosello Napoletano* (*le Carrousel fantastique*, Ettore Giannini, 1954) fut particulièrement ambitieux : le metteur en scène récupère en effet la tradition de la chanson napolitaine tout en s'inspirant des expériences faites par la cinématographie internationale, en particulier par Michael Powell et Emeric Pressburger³¹. Comme dans *The Red Shoes* (*les Chaussons Rouges*, 1948) et *The Tales of Hoffmann* (*les Contes d'Hoffmann*, 1951), le metteur en scène a voulu intégrer la danse, la musique et la couleur dans la continuité dramatique du film. Dans le numéro *Michelemmà* par exemple, il y a une combinaison entre musique, danse, et les tons picturaux du décor et de la photographie. La référence à l'œuvre des cinéastes anglais est ainsi particulièrement significative³². Photographié en Pathécolor par Piero Portalupi, les décors (du film comme du spectacle) furent réalisés par Mario Chiari et les costumes par Maria De Matteis. Leonide Massine participa aux chorégraphies, lui qui avait interprété *The Red Shoes* et *The Tales of Hoffmann* de Powell et Pressburger.

Contrairement à Delli Colli, l'opérateur choisi se targuait d'une certaine expérience dans l'utilisation de la couleur : il avait photographié *Siena città del palio* (1950, Ferraniacolor), l'un des premiers courts-métrages réalisés avec le système italien.

²⁸ À propos des choix chromatiques du film, voir aussi Federico Pierotti, « Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore », dans Sandro Bernardi, op. cit., pp. 85-139.

²⁹ Elio Finestauri, « Il colore italiano è nato con Totò », *Giornale dello Spettacolo*, 19 février 1972, p. 7.

³⁰ Voir Callisto Cosulich, « La battaglia delle cifre », *Cinema Nuovo*, 15 janvier 1957 (cité dans O. Caldiron (dir.), *Le fortune del melodramma*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 91-104).

³¹ Le film reprenait le spectacle théâtral homonyme conçu par Ettore Giannini. (Voir Valerio Caprara, *Spettabile pubblico, Carosello Napoletano di Ettore Giannini*, Napoli, AGE, 1998).

³² Rappelons que les films de Powell et Pressburger avaient été projetés en Italie après la fin de la guerre. Fernaldo Di Giammatteo, l'un des premiers critiques italiens à s'intéresser au problème de la couleur avait consacré un article à l'œuvre des deux cinéastes. (Voir Fernaldo Di Giammatteo, « Powell e Pressburger nella preistoria del film a colori », *Cinema*, nuova serie, août 1949, pp. 79-81). À propos du rôle de la couleur dans *Black Narcissus* (*le Narcisse noir*, 1948) voir Sarah Street, *Black Narcissus*, London, Thaurus, 2005.

Carosello Napoletano reçut le Grand Prix International au festival de Cannes en avril 1954 mais n'obtint pas un succès similaire auprès des critiques en Italie³³.

Des numéros théâtraux filmés frontalement sont montés avec des séquences qui font usage d'effets proprement cinématographiques : les fondus, le tournage en extérieurs et une utilisation modérée des mouvements de caméra, presque toujours frontaux. Ces effets sont cependant subordonnés à la valorisation de la mise en scène théâtrale.

Film-opéra

1895 /
n° 55
juin
2008

Une fois que l'on a résolu et éliminé les inconvénients de la « prise directe », remplacée par le « *playback* », permettant ainsi l'enregistrement de la bande-son dans son intégralité [...] *il reste le problème que posent ces réductions, qui réside essentiellement dans le choix entre les nombreuses possibilités d'interprétation visuelle offertes par le cinéma en couleur*. On pense aux *Tales of Hoffmann* de Powell et Pressburger. [...] Le cycle se clôt, implacablement : des hésitantes imbibitions à l'aniline de *Cabiria* aux virages savants de *Intolerance*, du Technicolor en étain de *Samson and Delilah* au Ferraniacolor (encore inédit) de cette *Aïda*.³⁴

36

Après la Seconde Guerre mondiale, on voit fleurir le film-opéra, un genre né avec le sonore et dont on retrouve des traces dans la cinématographie italienne des années dix³⁵. À partir de 1952, les mélodrames cinématographiques seront presque exclusivement réalisés en couleur. Tout comme pour le *film-rivista*, la photographie en couleur permettait de rivaliser à l'écran avec le côté spectaculaire des représentations lyriques, permettant ainsi aux spectateurs moins aisés d'accéder à ce genre de spectacle. Carmine Gallone, le créateur du genre en Italie, tenta dans les années cinquante d'explorer systématiquement les possibilités expressives que la couleur offrait à ce genre³⁶. Il estimait en effet que la couleur pourrait constituer un élément essentiel pour la transposition à l'écran du spectacle lyrique.

³³ Mario Chiari reçut toutefois le prix *nastro d'argento* pour les décors. Le succès auprès du public fut d'ailleurs important. Comme *Totò a colori*, le film arriva à la quatrième place dans le classement des recettes de la saison. (Voir Callisto Cosulich, *op. cit.*).

³⁴ F. M., « Il cinema italiano in gara con De Mille ? », *Cinema*, n°105, mars 1953, pp. 135-136.

³⁵ Sur les relations entre le cinéma muet italien et la tradition lyrique, voir Eva Vittadello, « Il canto Silenzioso. Divismo e opera lirica nel cinema muto italiano » (dans Michele Canosa (dir.), *A nuova Luce. Cinema muto italiano*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 155-165).

³⁶ « Gallone est le film opéra italien, parce que c'est lui qui croit le plus dans le genre et qui le plus contribue à sa richesse formelle. [...] Au cours de la période qui suit le néoréalisme, le cinéma italien s'organise en genres et lance des productions plus ambitieuses et plus spectaculaires. Gallone transforme alors en un genre ce qui avait été une tradition de toujours dans le cinéma italien ». (Alberto Farassino, « "La parola e il suono". Il cinema-opera di Carmine Gallone », dans Pasquale Iaccio, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Liguori Editore, Naples, 2003, pp. 33 et 38.

Pour pouvoir continuer les recherches, il ne suffisait toutefois pas d'avoir trouvé les solutions, il fallait aussi les réaliser à l'écran. Cela demandait de grands moyens, vu le côté spectaculaire de l'opéra. [...] Indubitablement nous en sommes encore aux balbutiements et tout ce que nous avons fait jusqu'à présent n'est qu'une préparation. *L'apport de la couleur constituera indubitablement un complément, et pas des moindres.*³⁷

En 1935, le cinéaste avait mis en évidence la nécessité de contrôler librement la couleur lors de la réalisation d'un film, sans être obligé de se plier aux contraintes de la technique ou à une exigence de réalisme mal interprétée :

Ce n'est que lorsque la couleur sera au metteur en scène ce que la palette est au peintre que le problème du film en couleur sera résolu tant sur le plan artistique que commercial.³⁸

Il réalisa ainsi en couleur tous les films-opéra des années cinquante, en utilisant la plupart du temps le système Technicolor et profitant de la collaboration de certains des meilleurs opérateurs italiens et étrangers. Pour *Puccini*, par exemple, qui sortit dans les salles italiennes en 1953 et fut réalisé en Technicolor, le réalisateur profita de la collaboration du directeur de la photographie Claude Renoir et de l'opérateur Marco Scarpelli. Tous deux avaient déjà travaillé avec de la pellicule couleur. Claude Renoir avec *le Fleuve* de Jean Renoir et en 1952 pour le célèbre *Carrosse d'Or* de Renoir, présenté par la presse italienne comme « le premier film italien en Technicolor »³⁹. Scarpelli avait travaillé en 1951 à la photographie du long-métrage documentaire *Una lettera dall'Africa* (Napolitano, Bonzi et Lualdi, Ferraniacolor). Les années suivantes, les deux opérateurs vont alterner sur les plateaux de Gallone. Mario Chiari et Maria De Matteis, décorateur et costumière, probablement les plus fameux des années cinquante, travaillèrent sur plusieurs films de Gallone. Comme le rappelle une critique de l'époque (consacrée à *Casa Ricordi – la Maison du souvenir*, 1954), c'est aussi grâce à leur collaboration que l'on doit la recherche d'une fusion entre musique et images :

Il faut sans aucun doute reconnaître les grands mérites [...], plus encore que ceux du réalisateur, du décorateur Mario Chiari et de la costumière Maria De Matteis grâce auxquels les intérieurs et les couleurs parviennent parfois à créer des *harmonies chromatiques assorties aux harmonies*

³⁷ C. Gallone, « Il valore della musica nel film e l'evoluzione dello spettacolo lirico sullo schermo » dans M. Marchelli, R. Venturelli (dir.), *Se quello schermo io fossi*, Genova, Le Mani, 2001, pp. 76-77.

³⁸ Carmine Gallone, réponse à l'enquête : « Presente e avvenire del cinema a colori », *Lo Schermo*, décembre 1935, p. 21.

³⁹ Publicité de la *Rivista del cinematografo*, janvier 1953. Le film était une coproduction internationale.

dont la bande-son est riche. L'action du film se déplace sans arrêt de la scène à l'extérieur, mais les extérieurs sont construits et colorés comme les décors qui servent de toile de fond aux mélodrames : cette continuité est très visible, et loin de nuire au film elle le sert et le transforme tout entier en une sorte de mélodrame à caractère anthropologique⁴⁰.

1895 /
n° 55
juin
2008

38

Comme le souligne le critique, la fusion entre la couleur et la musique est extrêmement importante dans le film-opéra, en plus de l'apparence spectaculaire de la couleur. Pourtant, dans les films de Gallone la couleur semble rarement constituer un élément essentiel. Elle n'est pratiquement utilisée que dans une fonction ornementale. On a l'impression que Gallone, après avoir longtemps « attendu » la couleur, perd l'occasion d'en faire un élément clé pour la transposition à l'écran du spectacle lyrique. Cet aspect peut être mis en évidence par la référence au film *Casta Diva* (*À toi toujours*, 1954), *remake* du film homonyme réalisé par Gallone lui-même en 1935 (et considéré comme l'œuvre « fondatrice » du genre). Dans la scène-clé du film, quasiment identique dans les deux versions, l'ajout de la couleur aurait pu jouer un rôle essentiel, mais ce n'est pas le cas⁴¹. Le protagoniste Bellini (Maurice Ronet) est tombé sous le charme du regard et de la beauté de Maddalena Fumaroli (Antonella Lualdi). Il voudrait bien la décrire à ses amis mais il n'en est pas capable. Il s'excuse en affirmant « si j'étais vraiment poète je trouverais les mots pour décrire son regard, ou peindre.... Oui un peintre pourrait... », et lorsqu'un ami lui tend un crayon, il essaie de tracer la ligne des yeux de sa bien aimée. Cependant, il se rend vite compte qu'il n'est pas peintre mais bien musicien. Il compose alors l'air célèbre qui donne son titre au film. L'affirmation « oui un peintre pourrait » constitue la clé de lecture de la scène et du film dans son ensemble : Bellini peint en musique, composant ainsi le portrait de sa bien aimée⁴². Comme cela est inévitable dans une oeuvre cinématographique, la scène du film de 1954 illustre la musique de Bellini avec des images, évidemment en couleur. Dans ce passage les choix chromatiques restent cependant assez conventionnels, parfois même mièvres. La couleur prédominante est le bleu de la mer (et du ciel). Même lorsqu'un peu plus loin Maddalena chante l'air que lui a composé Bellini, la seule couleur qui semble choisie pour sa signification symbolique (la pureté) est le blanc du vêtement de la jeune femme. Bien que la possibilité de disposer de la couleur ait été probablement l'un des éléments qui poussa le cinéaste à « refaire » ce qui avait été son chef-d'œuvre des années trente, on ne

⁴⁰ « Casa Ricordi », *Cinema Nuovo*, 10 décembre 1954.

⁴¹ Pour une analyse de la séquence, voir Guglielmo Pescatore, « Operettenfilm/Film operistico. *Casta Diva*. La musica negli occhi », dans Leonardo Quaresima (dir.), *Il cinema e le altre arti*, op. cit., pp. 395-401.

⁴² Ou, pour le dire autrement, « Il trouve la musique dans les yeux de sa bien aimée ». Cf. Guglielmo Pescatore, *ibidem*, p. 399.

distingue, dans les choix chromatiques de la seconde version, aucune aide dans la construction de ce qui devait devenir le vrai film-mélodrame (film-opéra). La couleur, que Gallone avait tant attendue, ne parvient pas à jouer un rôle central lors du passage du chant à l'écran.

Les culturistes à Cinecittà. L'importance de la couleur dans le cinéma historique-mythologique italien.

Malgré la très récente utilisation de la couleur sur une base industrielle, de nombreux photographes [opérateurs], en Italie, ont obtenu des résultats absolument équivalents (*même dans des films de moindre importance, comme les films mythologiques*) à ceux obtenus par les cinématographies les plus avancées dans ce secteur, en Amérique par exemple.

(Gianni Di Venanzo, 1965)⁴³

Un genre dans lequel la couleur joue un rôle décisif est le Péplum, le cinéma historique-mythologique italien des années cinquante et soixante. Il remonte au premier « Âge d'or » du cinéma italien, et renaît à la fin des années cinquante, transformé sous l'influence des superproductions américaines. L'utilisation des dominantes chromatiques à fonction symbolique, souvent introduites grâce aux filtres colorés, est l'un des éléments stylistiques qui caractérisent le genre en Italie. Dès le début des années soixante, l'utilisation singulière de la couleur dans le péplum italien attire l'attention de la critique française, alors même qu'en Italie ces films étaient ignorés ou méprisés par la critique. Le numéro 131 des *Cahiers du Cinéma* (mai 1962), consacré au cinéma italien, fait l'éloge du péplum et de l'utilisation de la couleur dans ce genre.

La pellicule la plus utilisée en Italie est alors l'Eastmancolor américaine, *monopack*, plus simple à utiliser que le système *tripack* de Technicolor, et surtout plus économique⁴⁴. En 1954, deux ans après la sortie en salles de *Totò a colori*, Carlo Ponti et Dino De Laurentiis produisent *Ulysse* (*Ulysse*, Mario Camerini), superproduction avec des acteurs internationaux (Kirk Douglas, Anthony Quinn et Silvana Mangano) née du succès des films historiques-

⁴³ Alessandro Garbarino, « Gianni Di Venanzo, un uomo che ha paura », *Rivista del cinematografo*, n°4-5, avril-mai 1965, p. 210.

⁴⁴ En 1959, l'Eastmancolor avait commercialisé le nouveau négatif type 5258, dont la sensibilité atteignait 50 ASA. (Voir W. T. Hanson Jr, « The Evolution of Eastman Color Motion Picture Films », *SMPTE Journal*, n°9, septembre 1981, pp. 791-794).



Ulisse (Ulysse), Mario Camerini, 1954.

mythologiques hollywoodiens (*Samson and Delilah* – *Samson et Dalila*, de Mille, 1949 et *Quo Vadis*, 1951, Mervin Le Roy, par exemple), dont certains avaient été tournés en Italie. Le système choisi est le Technicolor américain. La direction de la couleur est confiée à Joan Bridge et l'image à Harold Rosson. Ce dernier peut être considéré comme un expert en Technicolor : lorsqu'il arrive en Italie pour *Ulysse*, il a signé l'image de *The Wizard of Oz* (*le Magicien d'Oz*, Victor Fleming, 1939), et *Singing in the Rain* (*Chantons sous la pluie*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) et a travaillé avec Ray Rennahan⁴⁵ pour *Duel in the Sun* (*Duel au soleil*, 1948, King Vidor).

Après le refus de Pabst, la mise en scène du film fut confiée à Camerini. La critique se montra peu confiante quant au succès de ces opérations de production, faisant remarquer que l'Italie était techniquement en retard par rapport à l'Amérique :

Les calculs de nos vieux producteurs sont clairs et nets : ils font des films historiques parce que – à ce qu'ils disent – c'est un genre qui coûte cher mais qui rapporte beaucoup. [...] Nos producteurs sont restés des provinciaux, des « arriérés » qui pensent pouvoir se maintenir sur les marchés étrangers en fabriquant des films comme *Teodora*, *Ulysse* et similaires. Malheureusement, ils accusent un retard de base sur *The Robe* et *Prince Valiant*, c'est-à-dire sur la concurrence américaine.

L'enthousiasme du public d'il y a quarante ans ne se répétera certainement pas face à *Teodora* et à tous les autres films du même type qui sont annoncés par la distribution.⁴⁶

En réalité, le succès de *Ulysse* fut considérable et donna naissance à une nouvelle production nationale de films historique-mythologiques. Cependant, il est de notoriété que c'est un film bon marché, sorti quelques années plus tard, qui lança en Italie une production intense de films historique-mythologiques, rebaptisés par la critique française péplum.⁴⁷ Les recettes (presque 900 millions en liras italiennes) de *Le fatica di Ercole* (*les Travaux d'Hercule*, 1957, Pietro Francisci), qui avait coûté moins de dix millions, avait été photographié en Eastmancolor par Mario Bava et interprété par Steve Reeves (*Mister Univers* 1950), poussèrent les producteurs à exploiter le filon. Comme cela fut le cas pour de nombreux films des séries *Maciste* et *Ercole*, les recettes furent surtout obtenues par une exploitation

⁴⁵ Depuis les années vingt (lorsque le système Technicolor était encore à deux couleurs) Ray Rennahan était à la tête du Camera Department de Technicolor, la section de l'entreprise qui devait, selon les intentions de Herbert Kalmus, contrôler avec le Color Department le rendu esthétique des films photographiés avec le nouveau système.

⁴⁶ « *Teodora* », *Cinema Nuovo*, 10 octobre 1954.

⁴⁷ Sur la naissance du mot péplum, voir Claude Aziza « Le mot et la chose », *CinémaAction* 1998, pp. 7-11 (« Le Péplum : l'Antiquité au cinéma »).

de fond, grâce aux centaines de salles de deuxième ou troisième ordre, disséminées dans tout le pays⁴⁸. Les recettes obtenues par la distribution à l'étranger rendirent l'investissement encore plus rentable : à elle seule, la vente des droits d'exploitation aux États-Unis rapporta 130 000 dollars⁴⁹. Le film avait été produit précisément pour exploiter le succès commercial d'*Ulysse*, qui avait « pulvérisé tous les records au box-office de la saison 1954-1955 »⁵⁰.

Le succès du genre (ou du filon, compte tenu du retour continu des héros et des lieux) sera intense mais bref. Vittorio Cottafavi, le metteur en scène de films historico-mythologiques le plus confirmé, réalisa à lui seul, entre 1958 et 1961, sept longs-métrages qui peuvent s'inscrire dans le genre. La période la plus prolifique eut lieu en 1961, avec la réalisation de 31 péplums, tandis que l'année suivante on n'en dénombra « que » 25. La fin de « l'époque du péplum » est généralement fixée en 1964, l'année de la sortie de *Per un pugno di dollari* (*Pour une poignée de dollars*, Bob Robertson [Sergio Leone]), qui marque le début du succès international du western à l'italienne.

Tous les comptes rendus sur le cinéma populaire italien des années soixante ont souligné la créativité et l'inventivité des artisans italiens, qui réussissaient avec un morceau de polystyrène à créer des décors assez spectaculaires. Il s'agissait en effet de films qui coûtaient peu. Ils étaient exportés à l'étranger, jusqu'aux États-Unis même, et ils garantissaient aux producteurs d'excellents profits. Pour employer les termes de Stefano Della Casa, « lorsqu'exploserent les grandes productions américaines, les superproductions historique-bibliques souvent produites en Europe, notre cinéma aventureux se déguisa en superproduction »⁵¹. La couleur (en particulier l'utilisation de l'Eastmancolor, relativement économique) est l'un des moyens qui permit la transformation. De même, grâce à l'analyse des bandes-annonces de certains films mythologiques italiens des années soixante, on peut observer combien la renaissance du genre s'est trouvée étroitement liée au succès des productions américaines, et en particulier combien l'utilisation de la couleur a servi à l'exportation de ces films aux États-Unis⁵². La bande-annonce italienne de *Ercole alla conquista di Atlantide* (*Hercule à la*

48 Vittorio Spinazzola, « Significato e problemi del film storico-mitologico », *Cinema Nuovo*, n°176, juillet-août 1965, pp. 270-279.

49 Le distributeur américain Joseph Levine accompagna la distribution du film d'une vaste campagne publicitaire, ce qui lui permit de doubler les profits. (Voir Locatelli, « Come ai tempi di *Cabiria* », *La fiera del Cinema*, février 1960, pp. 14-17 ; Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003).

50 Michel Eloy, « La mythologie grecque au cinéma », *CinémAction*, op. cit., p. 31.

51 « Una postilla sul cinema mitologico », dans Enrico Magrelli (dir.) *Sull'industria cinematografica italiana*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 159-163.

52 Alessia Navantieri, « Trailers e promozione a basso costo », dans Giacomo Manzoli, Guglielmo Pescatore (dir.), *L'arte del risparmio : stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2005, pp. 78-92.



Le Fatiche di Hercole (les Travaux d'Hercule), Pietro Francisci, 1957.



conquête de l'Atlantide, Vittorio Cottafavi, 1961), ne comporte aucune indication rappelant que le film a été tourné en Technicolor, au format Technirama, élément qui n'est même pas mentionné sur les affiches. En revanche, sur les affiches présentées aux États-Unis, « les dimensions graphiques des mots Technicolor et Technirama dépassaient celles des noms des acteurs »⁵³. L'absence de référence à la couleur n'est pourtant pas systématique sur les affiches italiennes. La couleur, comme nous l'avons dit, permettait d'attirer (en le trompant) le public italien : l'affiche de *La guerra di Troia (la Guerre de Troie)*, Giorgio Ferroni, 1961) mentionne clairement la réalisation en Eastmancolor. La manière d'utiliser la couleur permet en outre de distinguer ces films de ceux qui étaient produits à Hollywood. Vittorio Cottafavi explique ainsi qu'« on a inséré des acteurs américains, mineurs mais connus, pour faciliter la vente du produit aux États-Unis. Le public, reconnaissant ces acteurs, prenait le film pour un produit national et finissait ainsi par accepter cette *diversité de style, de formules, de mouvements de caméra et de rendu chromatique, qui est typiquement italienne* »⁵⁴.

Dans le cinéma historique-mythologique, l'un des éléments qui rapproche le genre du public populaire est le rapport à la bande-dessinée. L'Hercule des films des années soixante est un super-héros de bande-dessinée américaine. Cela explique (ainsi que les faibles rétributions) pourquoi les rôles principaux ne sont plus confiés à des acteurs de haut rang comme Kirk Douglas mais à des culturistes comme Reg Park ou Steve Reeves : l'esthétique du corps et la masse musculaire caractérisent en effet les héros « immobiles » des bandes-dessinées. Rappelons à ce sujet les conseils du scénariste Duccio Tessari à propos des caractéristiques du héros de films historique-mythologiques :

Le personnage principal doit être fort comme Superman, futé comme un détective de Mike Spillane, intelligent comme un ingénieur atomique, ironique et cultivé comme Voltaire, irrésistible comme Rodolphe Valentino, presque aussi honnête qu'un boy-scout.⁵⁵

Ercole alla conquista di Atlantide par exemple n'est ni plus ni moins qu'une bande-dessinée⁵⁶. Comme dans d'autres films du même cycle, l'utilisation de lumières colorées a souvent pour objectif de pallier la pauvreté des moyens. Comme l'a écrit Tom Milne, le film

⁵³ Alessia Navantieri, *op. cit.*, p. 81

⁵⁴ Elio Ghirlanda, « I muscoli americani e la mente italiana. Intervista a Vittorio Cottafavi », *Rivista del Cinematografo*, janvier-février 1980, p. 35.

⁵⁵ Duccio Tessari, « Dieci consigli per chi vuole fare un film storico », *La Fiera del Cinema*, n°2, 1960, p. 15.

⁵⁶ F. M. B., *Monthly Film Bulletin*, n° 343, p. 112.

semble dessiné du début à la fin⁵⁷. Le modèle de la bande-dessinée inspire parfois les choix chromatiques⁵⁸.

Les nombreux péplums produits en Italie dans le bref intervalle qui va de 1958 à 1964 sont construits selon une grille plutôt rigide. La caractérisation des personnages dérive directement des archétypes du roman populaire : un héros courageux, une touchante héroïne, un sombre traître et une séductrice perverse⁵⁹. De même, certaines scènes semblent se reproduire de film en film : une bataille, une scène de ballet, une autre de torture⁶⁰. L'utilisation de la couleur contribue à la confection rigide des personnages et des lieux : on peut en général distinguer les héros des personnages négatifs (le méchant, la séductrice) grâce à la couleur et à la forme de leurs vêtements. Les conseils de Tessari à cet égard sont très clairs :

Il faut que les couleurs des costumes soient bien distinctes : les blancs ou les jaunes sont ceux des bons, les noirs ou les rouges ceux des méchants. Le public doit reconnaître immédiatement les personnages pour lesquels il prend parti.⁶¹

On en retrouve un exemple (ou archétype) dans *Ulysse*⁶². La couleur est utilisée pour différencier la figure de Circé de celle de Pénélope, toutes deux interprétées par Silvana Mangano. Cela contribue à caractériser la psychologie des deux personnages. Le personnage (et le visage) de Circé, grâce à l'utilisation des filtres colorés, « devient » vert. La couleur évoque l'ambiguïté et la ruse dont la magicienne a fait usage, et permet de percevoir en même temps combien son apparence est illusoire. Pénélope est représentée au contraire avec un visage rose et des vêtements aux couleurs ternes qui évoquent l'honnêteté et la modestie. Le personnage de Cassandre est lui aussi clairement repérable comme une figure menaçante grâce aux choix chromatiques. Son apparition est en effet visuellement construite sur le contraste entre le noir et le rouge, des couleurs fortes, « violentes ». Le noir de son vêtement et de sa chevelure contraste avec le rouge profond de ses lèvres et de son châle.

Dans ce film, certaines séquences où les dominantes chromatiques sont utilisées dans une fonction symbolique, se trouvent insérées au sein d'un chromatisme général marqué par une dominante de couleurs ternes : marrons, beiges et ocres. Il faut probablement attribuer

⁵⁷ Tom Milne, « Ercole alla conquista di Atlantide (Hercules conquers Atlantis) », *Monthly Film Bulletin*, janvier 1986, p. 19.

⁵⁸ Jacques Sicilier, « L'Âge du péplum », *Cahiers du Cinéma*, n°131, mai 1962, pp. 26-38.

⁵⁹ Claude Aziza, art. cit., pp. 150-153.

⁶⁰ Laurent Atkin, « Divine Cléopâtre », *CinémAction*, op. cit., p. 22.

⁶¹ Duccio Tessari, art. cit., p. 14.

⁶² À propos de l'utilisation de la couleur dans *Ulysse* Costantino Maiani a parlé de « libération progressive de la couleur » (Costantino Maiani, op. cit.).



Ercole Atlantide



Ercole al centro della terra (Hercule contre les vampires), Mario Bava, 1961.

l'organisation chromatique du film à la collaboration entre l'opérateur Harold Rosson et Joan Bridge, le conseiller Technicolor⁶³. L'utilisation des couleurs définies comme *neutres* était en effet souvent conseillée par le service de *color consulting* offert (ou imposé) par la maison américaine, car on estimait que un usage massif des couleurs intenses ou éclatantes distrairaient le spectateur du récit, brisant le langage de la « transparence » qui dominait la cinématographie américaine⁶⁴.

Dans les films réalisés sur la vague du succès de *Le Fatigue di Ercole*, il semble cependant que l'on ait progressivement négligé de rechercher des effets de réel. La plus grande liberté accordée à la composition chromatique est probablement liée à deux raisons concomitantes : l'absence sur le plateau des conseillers Technicolor (une grande partie de ces films étant réalisés sur pellicule *monopack*) et la volonté de la part de certains opérateurs italiens de faire des expérimentations⁶⁵. Certains grands opérateurs du cinéma italien et international ont eu un premier contact avec la couleur, souvent formateur, en travaillant précisément pour le cinéma populaire. Il suffit de citer le nom de Giuseppe Rotunno, qui en 1954 travaille non seulement aux côtés de Visconti sur le plateau de *Senso* mais aussi aux côtés de Pietro Francisci au tournage d'*Attila (Attila, fléau de Dieu)*. D'autre part, les temps de tournage extrêmement réduits contraignaient souvent les opérateurs à tourner les séquences extérieures de manière plate, sans recherche chromatique. Ils ne soignaient parfois même pas l'homogénéité des éclairages des plans destinés à être montés les uns à la suite des autres, en champ/contre-champ. Le péplum disparut rapidement pour laisser la place au « western à l'italienne », qui rencontra un succès phénoménal. Il laissa aussi la place à une petite mais assez significative production de films d'horreur qui ne rencontra pas un grand succès en Italie mais qui s'exporta assez bien à l'étranger. Après un succès intense mais de courte durée, le *péplum* assimila tout d'abord des éléments appartenant à des genres qui émergeaient, pour ensuite se « dissoudre » en eux⁶⁶.

⁶³ Joan Bridge avait travaillé en Grande-Bretagne comme conseiller pour la couleur aux côtés de Natalie Kalmus, la directrice du Technicolor Color Consulting Department. On peut facilement supposer que son apprentissage aux côtés de Natalie Kalmus l'a formé à ce que celle-ci considérait comme les règles, ou les astuces, permettant de réaliser une bonne photographie en couleur. (Cf. Natalie Kalmus, « Color Consciousness », *JSMPE*, août 1935, pp. 139-147 ; N. Kalmus, *la Couleur*, op. cit., pp. 119-130 ; Richard Neupert, «Technicolor and Hollywood. Exercising color restraint », *Post Script*, vol. 10, n°1, 1990, pp. 21-29).

⁶⁴ Scott Higgins, « Technology and aesthetics », *Film History*, vol. 11, 1999, pp. 57-76 ; Scott Higgins, « Demonstrating three colour Technicolor : Early three-colour aesthetics and design », *Film History*, vol. 12, n°4, 2000, pp. 358-383. Il est important de souligner que le style Technicolor change au fil des années. Scott Higgins a démontré que la modération chromatique (*color restraint*), et l'émulation des codes expressifs de la photographie noir & blanc est dominante entre 1936 et 1939, pour n'être qu'un style parmi d'autres dans les années suivantes.

⁶⁵ Sur le rôle des opérateurs dans le cinéma populaire italien des années soixante, voir Silvia Spadotto, « Non abbiamo bisogno di operatori stranieri » (dans Giacomo Manzoli, Guglielmo Pescatore (dir.), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia*, op. cit., pp. 93- 107).

⁶⁶ Stefano Della Casa, « L'estetica povera del peplum », dans Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano*, Vol. X 1960-1964, Marsilio-Bianco & Nero, Venise-Rome, 2001, pp. 306-318.

Ercole contro i tiranni di Babilonia (*Hercule contre les tyrans de Babylone*, Domenico Paolella, 1964, Eastmancolor) commence, par exemple, comme un western. *Maciste all'inferno* (*Maciste en enfer*), réalisé en 1962 par Riccardo Freda, est déjà un film d'horreur sous de nombreux aspects⁶⁷. Même *Ercole al centro della terra* (1961, Eastmancolor), le premier film en couleur dirigé par Mario Bava, peut être considéré comme étant à mi-chemin entre les deux genres (l'utilisation de la couleur anticipe d'ailleurs celle des célèbres films d'horreur du cinéaste). Les titres sous lesquels ce film fut distribué à l'étranger sont très éloquents à cet égard : *Hercule contre les vampires* en France, *Hercules in the Haunted world* aux États-Unis.

Conclusions

La même année qui, conventionnellement, marque la fin de l'époque du péplum, Michelangelo Antonioni réalise *Il Deserto rosso*. Ce film contribue de manière significative à la reconnaissance artistique du cinéma couleur en Italie⁶⁸. Après 1964, d'ailleurs, le nombre des films réalisés en couleurs en Italie dépasse le nombre des films tournés en noir et blanc, et l'écart se creuse nettement durant la saison 1968-1969⁶⁹. À cette époque, les plus importants metteurs en scène italiens ont abandonné, enfin, leur méfiance envers la couleur.

Pendant quinze ans environ le cinéma de série B avait été en Italie le seul domaine d'expérimentation des potentialités expressives de la couleur. À partir de la seconde moitié des années soixante, on assiste à une situation floue : le cinéma d'auteur devient naturellement un domaine privilégié pour un emploi fonctionnel de la couleur, mais le cinéma populaire garde son rôle pendant une décennie encore. Le cinéma d'horreur en particulier, qui hérite de l'expérience du péplum italien⁷⁰, mais aussi de celle du cinéma d'horreur anglais et américain, poursuit une recherche chromatique singulière et arrive parfois à représenter une source d'inspiration même pour le cinéma d'auteur (on peut notamment mentionner certaines œuvres de Federico Fellini, influencées par les films de Mario Bava)⁷¹. Ce processus d'influence « du bas vers le haut » s'achèvera vers le milieu des années soixante-dix.

Traduction de l'italien par Anne Boulay et l'auteur

⁶⁷ Cf. M. Salotti, « L'industria cinematografica italiana gonfia i muscoli », dans Enrico Magrelli, op. cit., pp.145-158

⁶⁸ Pour ne mentionner qu'un exemple, on peut citer la recension que l'écrivain Alberto Moravia dédia au film : « Sans aucun doute *Deserto rosso* est le film italien dans lequel la couleur a été employé jusqu'à présent avec le plus d'élégance, maîtrise plastique, maestria ». (*L'Espresso*, 1 novembre 1964).

⁶⁹ A. Farassino, U. De Berti, « Le invenzioni : dalla tecnica allo stile », dans G. De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-1964, op. cit., pp. 371-391.

⁷⁰ Cela se vérifie, entre autres, grâce à une continuité garantie par le passage des réalisateurs et des techniciens d'un genre à l'autre (Riccardo Freda et Mario Bava en premier lieu).

⁷¹ Voir à ce propos O. Silvestrini, « Telefoni rossi. La funzione del colore nell'horror italiano », Preprint.



Ercole al centro della terra